

**CUATRO EDIFICIOS MADRILEÑOS ENTRE 1921 Y 1940** ¿Tiene sentido comentar la arquitectura madrileña de los años veinte-cuarenta partiendo de una encuesta/votación realizada entre un grupo de profesores universitarios? Podría argumentarse que una selección de este tipo se hace, por lo general, buscando primar las obras del pasado que más se identifican con la idea que hoy tenemos de la época, de lo que hoy creemos fue el *zeitgeist* o "espíritu del tiempo". No se trata de establecer qué piezas tuvieron mayor aportación a la cultura de su tiempo ni decir cuáles reflejan un debate teórico, sino precisar cuáles son aquellos edificios que mejor confirman la idea que hoy tenemos del pasado. Cabría, incluso, cuestionar los criterios de preselección que identificaron la arquitectura de esos años con piezas singulares y no con actuaciones urbanísticas: por razones difíciles de entender, se han ignorado ejemplos tan significativos como el conjunto de viviendas unifamiliares construidas en aquellos años; la Ciudad Universitaria; el Concurso para la Extensión de Madrid, con la propuesta de Jansen y Zuazo y la posterior labor de la Oficina Técnica Municipal; el Plan de Accesos y Extrarradio propiciado por Indalecio Prieto o el Plan Regional que, en plena guerra civil, formuló el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento que presidiera Besteiro.

Es obvio que cualquier preselección/resultados puede ser criticado, aunque conviene resaltar que, si bien en una relación de partida faltaban obras, también es cierto que no sobraba ninguna. Además, cualquier ejemplo significativo de aquella arquitectura puede ser un punto de partida para esbozar una reflexión sobre el periodo. Por ello, el comentario debe plantearse desde una doble perspectiva: destacando, primero, la riqueza y complejidad de la cultura arquitectónica de aquellos años y, paralelamente, comentando cuatro de las piezas seleccionadas (Casa de las Flores; el Cine Barceló, el Edificio Carrión y el Hipódromo de la Zarzuela) en tanto que reflejan la realidad arquitectónica de aquellos años.

A comienzos de los veinte, la cultura arquitectónica de Madrid se encontraba en un singular momento: frente a quienes entendían que la recuperación debía plantearse desde la historia (la opción *Monterrey* o la imagen "montañesa", defendida por Rucabado), Torres Balbás o Amós Salvador propusieron fundamentar la nueva arquitectura en la reflexión sobre lo popular, entendiendo por ello no la vuelta al pastiche historicista y sí el estudio de la tradición. Y fueron los participantes en el Congreso sobre Vivienda celebrado en 1920 en Londres (Amós Salvador, Bastida, Rubió i Tudurí...) quienes, a su vuelta, difundieron la nueva actitud: frente a la construcción de los insalubres bloques de alquiler de alta densidad en el Ensanche propugnaron la edificación de viviendas unifamiliares –casa baratas– en barriadas jardín próximas al

extrarradio, desarrollando un arquitectura que nada tenía que ver con la nostalgia regionalista y sí con la búsqueda de la simplificación desde lo popular.

La recesión económica surgida al final de la Primera Gran Guerra abrió el primer debate sobre la necesidad de normalizar la construcción, apoyado tanto por quienes propugnaban adoptar los esquemas de la "nueva objetividad" centroeuropea como los partidarios de volver al estudio de la tradición. Algunos asumieron de manera mimética la modernidad centroeuropea: en mi opinión, el Rincón de Goya, de García Mercadal; la Gasolinera Porto Pí, de Fernández Shaw, o la Casa del Marqués de Vitoria, de Blanco Soler, fueron anécdotas aisladas, ejemplos quizá relevantes a escala local pero extraños a la problemática (la construcción de viviendas para las clases más desfavorecidas) de aquellos años. El debate coincidió con la presencia en Madrid (en el marco de la Residencia de Estudiantes) de algunos de los más importantes miembros de la vanguardia europea, y sabemos, en este sentido, de la estancia de Le Corbusier, Gropius o Van Doesburg. Pero conviene no ignorar que aquellas visitas apenas influyen en los profesionales preocupados por la situación arquitectónica, debido no tanto a que su presencia o su obra fuesen ignoradas como a que suponían una opción cultural distinta a la asumida en Madrid. Es cierto que las conferencias de Le Corbusier en la Residencia de Estudiantes tuvieron éxito de público y provocaron revuelo en la prensa escrita: *ABC* dio una extensa nota sobre su obra; *Ingeniería y Construcción* escribió un extenso editorial, *El Sol* publicó una larga entrevista y Moreno Villa sacó a la luz un amplio comentario: sin embargo, sus reflexiones fueron rechazadas tanto por Lacasa, que escribió un artículo sobre "Los falsos axiomas", como por Rubió i Tudurí, quien desde Barcelona comentaría (*En front de Le Corbusier*) sus opiniones en *La Nova Revista*. Y cuando García Mercadal realizó desde *La Gaceta Literaria* una encuesta entre los arquitectos madrileños en la que preguntaba... ¿quién cree usted que está en lo cierto: Oud, Poelzig, Le Corbusier, Taut, Dudock, Frank Hoffmann o Mies?, la respuesta de Lacasa fue contundente: "Su lista encierra cualidades bien distintas, pues no es lo mismo Taut, racionalista, que Hoffman, artista, que Le Corbusier, periodista y charlatán... Hablando de mí... respeto el racionalismo y el instinto, el Partenón y los hangares de Orly, el arte intelectual y el popular. Pero, sobre todo, admiro a Tessenow, el arquitecto humilde."

Hubo, pues, en aquellos años, un doble debate entre quienes centraban sus preocupaciones en la investigación sobre la originalidad de la forma y quienes buscaban entender la tradición, valorar qué podía ser la simplificación en la arquitectura o establecer las bases de una política de vivienda. Y es sabido que la figura de Zuazo fue, para aquella generación, referencia indiscutida.

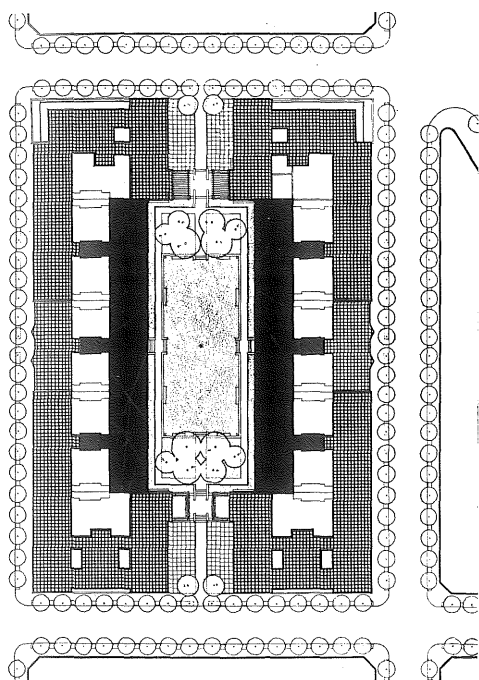
En 1928 Secundino Zuazo recibe el encargo de la Compañía Inmobiliaria Española de proyectar un bloque de viviendas para alquiler conocido como la **Casa de las Flores**. Situado en el barrio de Argüelles, que el proyecto fuese promovido por el sector privado con objeto de alquilar dichas viviendas tiene un alcance y significado que no ha sido valorado hasta el momento. Sabemos, en primer lugar, la grave situación existente en Madrid, donde ya a finales de siglo Hausser, y luego Chicote, denunciaban la existencia de unas 55.000 habitaciones insalubres, situación agravada por la falta de viviendas de alquiler construidas en esos años. La neutralidad española durante la Primera Guerra Mundial impulsó el desarrollo industrial del país, puesto que, al dedicar ambos bandos sus esfuerzos a una industria de guerra, los mercados internacionales se abrieron a los productos españoles y tal transformación fue determinante en nuestras ciudades. La aparición de nuevas industrias supuso la presencia de una emigración que, falta de viviendas económicas, agravó la situación anterior; el incremento de los materiales de construcción encareció la edificación; por otra parte, los propietarios de suelo, con objeto de forzar la demanda y alcanzar beneficios semejantes a los que lograba la recién creada industria, optaron por retener el suelo, forzando –a quien decidiera edificar viviendas económicas– a aumentar la densidad de ocupación y, por último, el Capital que hasta entonces había invertido en la construcción descubrió no sólo la conveniencia de derivar hacia la industria sino que empezó a especular con moneda extranjera, retrayendo la inversión de la vivienda. Todo ello tuvo como consecuencia que en aquellos años apenas se construyeron edificios que no fueran viviendas de lujo, limitándose la actividad constructiva a aumentar en dos o tres plantas los edificios que, a comienzos de la crisis, ya estaban iniciados.

*A la derecha, planta indicando las distintas alturas de la edificación llamada Casa de las Flores, de Secundino Zuazo*

En torno a 1925 la situación apenas había variado: la política del capital inmobiliario que había comprado el suelo del Ensanche fue retener, no poniéndolo en mercado; ante la necesidad de edificar viviendas económicas, y aunque gran parte del Ensanche no estuviese todavía edificado, los promotores construyeron en la Ronda –allí donde el suelo era más económico– bloques especulativos. La falta de un suelo barato fue, pues, el pretexto para estas operaciones de gran densidad de ocupación, justificando que todavía el Ayuntamiento no había aprobado un Plan de Ordenación del Extrarradio capaz de paliar el problema. Que el encargo recayese entonces en Zuazo no fue casual: consejero de la Compañía, en numerosas ocasiones (no sólo en sus propuestas de Ensanche de Bilbao y luego en Sevilla, sino en varias actuaciones puntuales realizadas en Madrid) intervendría no sólo como autor del proyecto sino también como promotor. Ante la posibilidad de proyectar toda una manzana –y preocupado por conseguir el máximo aprovechamiento de la parcela– su reflexión primera fue estudiar cómo, tanto el Casco como el interior como en el Ensanche, se había llevado a cabo la división de éstas en lotes. Veía cómo “...la falta de una buena parcelación, las condiciones especiales del clima de Madrid, las costumbres y la economía mal entendida han hecho imposible aplicar a la capital española la formación de manzanas desarrolladas en la Europa central”, destacando cómo “...las plantas de las casa se hallan con patios de superficie que no permiten la entrada del aire ni de la luz y, consiguientemente, los inconvenientes del vestíbulo oscuro, pasillos desarticulados, largos y faltos de ventilación y distribuciones equivocadas.” Y contrastando las manzanas del Ensanche (concebidas en torno a un gran patio central ajardinado, único para toda la parcela, y donde los patios de

ventilación se resolvían desde las necesidades de cada uno de los lotes resultantes) con la realidad existente en el Casco, apuntaba cómo aquellas "...aún siendo defectuosas, resultan incomparablemente más higiénicas y más valoradas económicamente que las del caso anterior."

Al buscar una alternativa a las viviendas antihigiénicas, sin aire y sin luz, del Casco histórico o del Ensanche, entendía cómo su correcta distribución era imposible en calles excesivamente próximas, con masas de edificación muy densas y donde los patios se trataban como espacios residuales. En consecuencia, y tomando como punto de partida la manzana de Castro, Zuazo valoraba la manzana como un todo y no como una suma de lotes, lo que le llevaba a definir dos tipos de patios bien distintos: uno, jardín abierto a los testers de la parcela, que buscaba ser la alternativa a la idea de un Ensanche ajardinado; el otro, interior, alternativo a los ya comentados con mala aireación y peor iluminación, se desarrollaba a cada lado del jardín, paralelo al mismo, convirtiéndose en pieza capaz de articular dos zonas bien distintas en la vivienda, una —dormitorios y estar— con frente al exterior (calle o jardín), y otra —cocina y servicio—, vertiendo a dicho patio. De este modo, al establecer dos dobles crujías a ambos lados del espacio ajardinado, rodeadas siempre por sol y aire la obra, convertía casi un tercio de la misma (en una parcela de 9.000 m<sup>2</sup>) en zona ajardinada y espacio abiertos.



Resuelta la organización de la manzana (al valorar ésta, insisto, como un todo y no como una suma de partes), su paso inmediato fue conseguir la máxima rentabilidad del proyecto y definir, en consecuencia, los distintos tipos de vivienda. Buscando optimizar la inversión, propuso tres volúmenes distintos a cada lado del patio central: daba ocho alturas al cuerpo con fachada a la zona ajardinada; establecía cuatro alturas en el centro de la crujía paralela al jardín y con fachada a calle (tanto a Hilarión Eslava como a Gaztambide) y otorgaba seis al resto del conjunto. A partir de este punto, Zuazo se enfrentaba a un nuevo desafío: puesto que las viviendas eran para alquilar, el problema radicaba en ofrecer viviendas con diferentes superficies, capaces de satisfacer distintas necesidades; manteniendo siempre una misma disposición (las zonas de estar y dormitorios se situaban en la crujía que daba al jardín interior o a la calle, mientras que las zonas de servicios se situaban en crujías que vertían a los patios interiores) organizaba un total de 21 tipos diferentes de viviendas (que iban de los casi 71 m<sup>2</sup> hasta los 115 m<sup>2</sup>) que definían dieciocho niveles distintos de renta, según superficie o que las viviendas se orientasen hacia un frente u otro.

Actuar en una parcela rectangular obligaba a jerarquizar el frente estrecho y el largo, en función de factores tan distintos como la orientación, su proximidad a la calle importante del barrio, la situación de los comercios... En este sentido, Zuazo valoró la fachada sur de manera distinta a como trató las orientadas a levante y poniente: fue en la primera donde dispuso los comercios y, buscando enfatizar la jerarquía de una sobre la otra, retranqueó ligeramente el testero que marcaba el acceso jardín, resaltando la esquina que avanzaba sobre la calle de Princesa y convirtiéndola en espolón de un proyecto que buscaba su dimensión urbana. En un conjunto donde el lenguaje arquitectónico reclama el silencio, donde la simplificación elimina cualquier referencia formal, Zuazo destaca el cuerpo bajo de esta fachada mediante cinco grandes arcos abocinados tras los cuales disponía los espacios comer-



ciales, uno de los cuales, en la esquina entre Hilarión Eslava y Rodríguez San Pedro (el café-cervecería *Las Flores*) daba nombre al conjunto. Buscando destacar esta fachada del resto del edificio, enfatizaba el tratamiento del ladrillo en el bajo comercial y disponía —en las viviendas que daban a este frente— terrazas corridas en cada una de las plantas que rompían la voluntaria austeridad del frente a Hilarión Eslava o Rodríguez San Pedro al utilizar, de forma excepcional, el perfil metálico.

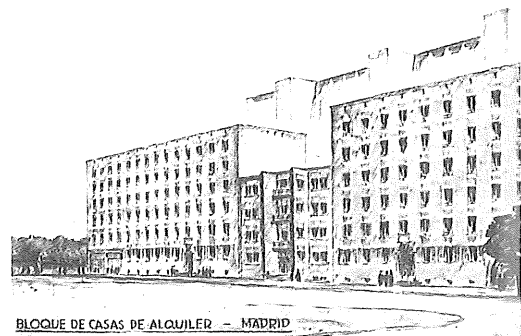
Impacta, al recorrer el exterior del edificio, la renuncia que Zuazo hace del ornato. Porque si los frentes del jardín interior se tratan con un simple enfoscado, las dos grandes fachadas a calle se valoran como gran paño desnudo de ladrillo mal cocido, donde Zuazo introduce, como única ornamentación, las propias posibilidades del material, dando al aparejo un amplio abanico de opciones: allí donde busca favorecer el aislamiento, ejecuta los paramentos exteriores cambiando las hiladas de sogá por hiladas de tizones y, para enfatizar los dinteles sobre los huecos de ventanas, trata el aparejo a sardinell.

Buscando presentar el gran frente de ladrillo como cuerpo único, enmarca el volumen mediante una ligera línea de cornisa que, con la sombra que arroja, define la silueta del mismo, y la única concesión que aparece es el acceso correspondiente al cuerpo central. Como he señalado, en esta fachada (cinco núcleos de vivienda) sólo el central se compone con cuatro alturas, mientras los restantes se definen con seis plantas; el problema es, pues, articular el paso de seis plantas a cuatro, para lo cual a ambos lados del eje central Zuazo dispone dos cuerpos que avanzan a 45° sobre la alineación de la calle, destacado mediante un voladizo que marca, con la sombra arrojada que produce, el juego de volúmenes.

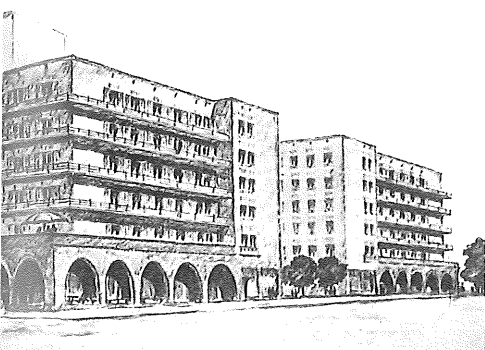
Podría señalarse cómo la opción de jugar con las posibilidades constructivas del ladrillo (el juego con el aparejo) recuerda el tratamiento que algunos arquitectos alemanes (Schumacher, Högger) o holandeses (Berlage, Krammer, Klerk) daban al material, y podría destacarse asimismo cómo la composición de las fachadas a la calle recuerda —por su dureza— la fachada escorialense al Jardín de los Frailes que Zuazo conoce bien. Si ello ocurre en las dos grandes fachadas, en la orientada al sur (allí donde se disponían la cafetería y las tiendas) el material recibe un tratamiento bien distinto, diferenciando qué es el muro exterior de retallos y qué muro en esquina de pez.

Frente a otras obras contemporáneas, donde la presencia del vidrio o acero confiere a la obra la categoría de “racional”, Zuazo entiende por racionalidad la sinceridad constructiva que permite el material; y cuando debe recurrir al ornato (las dos pérgolas que filtran el acceso al jardín), de nuevo acude al ladrillo (organiza unos simples pilares de ladrillo sobre los que dispone las maderas) recordando el tratamiento que las mismas reciben en la vienesa Reumman Hof.

¿Tuvo la Casa de las Flores antecedentes europeos? La voluntad por encontrar referencias europeas en los ejemplos españoles de aquellos años demuestran la inseguridad existente: demasiado a menudo sólo ha valorado positivamente un proyecto cuando determinados detalles compositivos coincidían con propuestas extranjeras. Lo interesante de la propuesta de Zuazo es que, lejos de retomar los modelos difundidos por las revistas de la época,



Perspectiva general, desde la calle de la Princesa, del bloque de casas para viviendas de alquiler conocida como “Casa de las Flores”, de Secundino Zuazo



busca reflexionar sobre un pasado inmediato. Es evidente que muchos de los temas esbozados (altura de la edificación; definición del jardín interior; propuestas de unas viviendas con zonas de estar orientadas al jardín o a las calles y con la áreas de servicio vertiendo a los patios interiores; tiendas y comercios tratados como parte integrante del proyecto, valorando su mobiliario y decoración con la singularidad y detalle con la que se tratan las viviendas...) reflejan la cultura de una época, y así el diseño de los muebles de la cafetería *Las Flores* puede contrastarse con el desarrollado por Gutiérrez Soto para *Chicote*. Además, y frente a quienes han buscado identificar el proyecto con las viviendas promovidas en Berlín por la GEHAG, importa destacar cómo en Madrid las viviendas como la Casa de las Flores se concibieron para un clase capaz de pagar altos alquileres, fijándose los mismos en función tanto de la superficie de la vivienda como de su orientación, que oscilaban entre 160 pts/mes y 315 pts/mes. Y frente a las *hofvienesas* (donde los servicios y dotaciones existentes se definen para la colectividad de vecinos), en el bloque proyectado por Zuazo aparecen el colegio, una clínica estética, un café restaurante y tienda (que él diseñó hasta el más mínimo detalle) concebidos para la ciudad, al margen de quienes fuesen sus ocupantes.

La referencia europea aparece, obviamente, al estudiar las plantas de vivienda del bloque: convendría contrastarlos tanto con los ejemplos madrileños –presentados por García Mercadal y Amós Salvador, delegados españoles– publicados en las actas del II CIAM celebrado en el mismo año en que se proyecta la Casa de las Flores, como con algunas de las propuestas berlinesas de esos momentos. Superando claramente la organización que aparecía en los ejemplos de viviendas unifamiliares, adosadas y en bloque publicados en citadas Actas, conviene recordar qué lejos quedan, todavía, las viviendas de Zuazo de las propuestas de Taut, May o Gropius. Taut, por ejemplo, proponía eliminar los largos distribuidores en el interior de las viviendas. Tomando entonces la Casa de las Flores como punto de partida, el propio Zuazo daría al año siguiente un doble salto adelante, en dos proyectos bien distintos: convencido, por una parte, de las posibilidades que ofrecía el bloque cerrado con jardín interior frente a quienes defendían el bloque abierto, entre los dibujos que presentó al Concurso para la Extensión de Madrid para la prolongación del paseo de la Castellana proponía una solución en bloques abiertos (quizá defendida por Jansen) y una segunda, con manzanas cerradas, idénticas en su valoración a como había planteado poco antes la Casa de las Flores. Ejemplo de cómo Zuazo asumió en pocos meses el debate alemán es el conjunto que define en el antiguo solar de la plaza de toros, en las inmediaciones de Alcalá, Goya y Felipe II, o el que plantea en Barcelona, y si bien opta claramente por el bloque abierto, también es verdad que juega con la posibilidad de establecer distintos tipos de viviendas, ofreciendo dieciséis soluciones distintas, según superficie.

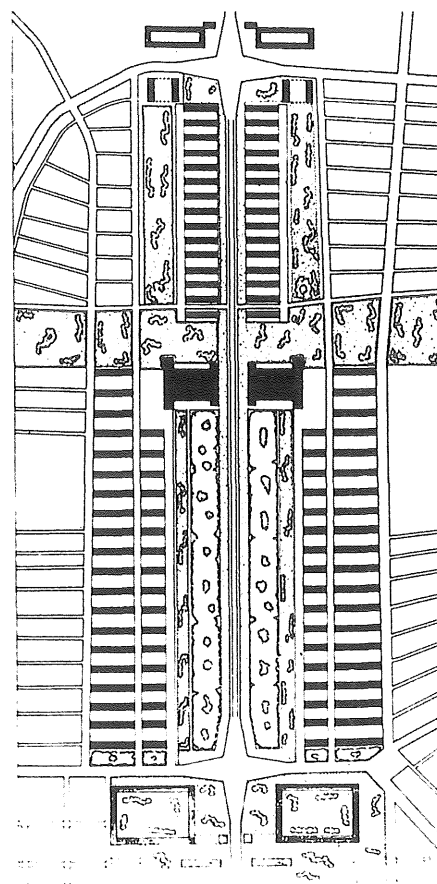
La crisis económica del 29 coincidió con el final de la Dictadura y comienzos de la República: en un momento en que Estado y Ayuntamiento definían una política de obras públicas con objeto de paliar el paro existente, el encargo que recibiría el arquitecto cambió; al mismo tiempo, surgió una legislación que buscaba incentivar los grandes proyectos que caracterizarán la década. En pocos años Madrid llegaría a tener 80.000 parados, lo que fuerza la recuperación de viejos proyectos: así, la propuesta esbozada en 1909 por Núñez Granés para ordenar el extrarradio se plasma en la convocatoria por el

Ayuntamiento de Madrid del Concurso Internacional para la Ordenación del Extrarradio y Extensión de la Ciudad. Se presentaron a éste doce equipos formados por arquitectos españoles, franceses y alemanes, de los que sólo conocemos el nombre de quienes constituyeron los seis seleccionados por el Jurado (Zuazo, Fonseca, Escario, Chávarri, Ularqui, Muñoz Monasterio, Cort y Paz Maroto). Se aprecia, en esta relación, la extraña ausencia de muchos de los que formaron la primera generación de arquitectos interesados por el urbanismo: porque si Lacasa, Sánchez Arcas, Blanco Soler, García Mercadal, Arniches, Domínguez, Gutiérrez Soto, Amós Salvador, Colás, Bergamín, Núñez Granés o Palacios abrieron en su día el debate sobre la ciudad moderna, o bien fueron algunos de los eliminados en el concurso o bien –por razones que desconozco– optaron por no participar en el mismo.

En torno a 1930 el debate sobre la arquitectura se trastoca: la pieza cobra una dimensión urbana que no tenía hasta el momento y frente a la polémica sobre la vivienda (la política de casas baratas; ciudades satélite *versus* barriada jardín; la gestión y el acceso a la vivienda; la vivienda mínima; bloque abierto o bloque cerrado...) aparece un tipo nuevo de encargo que se define tanto desde la política de equipamientos como desde la voluntad de modificar la imagen de la ciudad. Son éstos, tanto los años en que se proponen los primeros centros de ocio (Piscina La Isla, de Luis Gutiérrez Soto; la Playa de Madrid, de Muñoz Monasterio; las Playas Jarama del que Mercadal proyecta desde el Grupo Centro del GATEPAC; el Stadium municipal –piscinas y gimnasios– que Ularqui y Czequelius proponen como alternativa a las viviendas de Zuazo en la Plaza de Toros; el Frontón Recoletos o el Hipódromo de la Zarzuela...), como en que Ferrero desarrolla su política de mercados; Luis Gutiérrez Soto proyecta los cines Europa, Flor, Callao y Barceló o construye el Aeropuerto de Barajas; Giner de los Ríos desarrolla su política de escuelas; Sánchez Arcas construye el Rectorado, el Hospital Clínico y la Central Térmica en la Ciudad Universitaria, cuya construcción será coordinada por López Otero; Lacasa edifica el Colegio Mayor Cisneros y luego –junto con Sánchez Arcas– el Instituto de Física y Química de la Fundación Rockefeller...

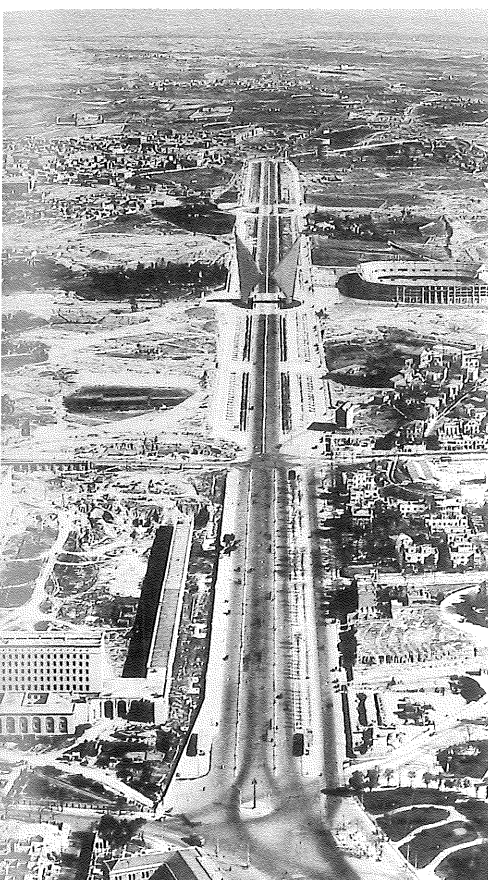
Cualquiera de los proyectos mencionados podría ser punto de partida para comprender el quiebro que se plantea cuando el Estado se convierte en el cliente por excelencia de la arquitectura. Pero, frente a todas estas propuestas, quizá conviniese valorar en especial dos de ellas: el proyecto del Edificio Carrión, construido por Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced y Eced, así como el Cine Barceló que realiza Luis Gutiérrez Soto. Carrión y Barceló responden, aparentemente, a una idéntica problemática: construir una sala de espectáculos. En realidad, cada uno de ellos debe valorarse desde ópticas distintas, porque si el **Edificio Carrión** se concibe como hito urbano en el nuevo tramo de la Gran Vía madrileña, el Cine Barceló se sitúa en plena trama histórica.

En 1931 el marqués de Melín invitó a un grupo heterogéneo de arquitectos (Gutiérrez Soto; Muguruza; Cárdenas; Paramés, Rodríguez Cano, Garay, Zabala; Martínez Feduchi y Eced) a un concurso privado para "...obtener ideas de aprovechamiento de un solar suyo situado en la Plaza de Callao". De aquéllos, es evidente que los tres primeros eran profesionales con un más que reconocido prestigio (Muguruza había apenas terminado, frente al solar en cuestión, su Palacio de la Prensa –*vid* obra 27, página 182–; Gutiérrez Soto



Arriba, plano correspondiente al Plan de Extensión de Madrid, 1929, de Zuazo-Jansen.

En la página opuesta, vista aérea del estado de prolongación del paseo de la Castellana en 1950, siguiendo el Plan de Bidagor de 1941, retoque de aquél.



era ya un arquitecto más que valorado y Cárdenas había concluido, entre otros proyectos, el edificio de la Telefónica, también en la Gran Vía), mientras que Garay, Zabala, Paramés, Rodríguez Cano, Martínez Feduchi y Eced eran recién titulados y arquitectos sin apenas obra previa: los dos últimos habían participado, junto con Vilata, en el Concurso de Albergues Automovilistas convocado en 1929 y todos ellos habían participado (al igual que Borobio y Yarnoz) en el Concurso de Instituto de Enseñanza Media para Zaragoza. Por la prensa de la época sabemos cómo, llegado el momento, el promotor anuló el concurso, encargando el proyecto a Feduchi y Eced. Frente a los grandes nombres, la opción recaía en dos jóvenes sin experiencia que, además, iban a modificar de manera significativa la planta inicial del proyecto. ¿Por qué tal decisión? Sin duda, por el valor urbano de la propuesta, muy distinto en proporciones y lenguaje formal al del resto de los participantes. Pero comentar cuál fue el sentido de la propuesta implica, en mi opinión, reflexionar sobre el carácter urbano del mismo.

El solar propiedad del marqués de Melín se situaba en la plaza del Callao, en el punto en el que el segundo tramo de la Gran Vía se quebraba definiendo el tercer tramo e iniciando el descenso hacia la plaza de España. Proyectar el edificio de arranque del último tramo suponía un envite más que importante: sabemos que la calle proyectada en 1910 por López Salaberry en un principio había aparecido como ejemplo de modernidad, debido tanto a la operación urbanística en sí misma como a los edificios proyectados, mientras que veinte años más tarde se valoraba ya como una operación pacata. Lo que en un principio quiso ser el espacio representativo de la ciudad (la *Capital del capital* que definiera Simmel) situando en ella los edificios representativos, pronto se vio como una operación equivocada, no sólo por su ancho, más que reducido, sino porque los edificios de su primer tramo (la Gran Peña o la Casa del Cura, en su arranque, obra de Ramiro Moya, Salaberry, Luque...) resultaban arquitectónicamente obsoletos.

El encuentro de los dos primeros tramos de la Gran Vía en Montera había sido resuelto por Palacios con un pequeño templete, quizá acertado en el diseño de la pieza pero ridículo en su escala urbana. Próximo formalmente a las estaciones vienesas de comienzos de siglo, frente a él Cárdenas había marcado un significativo quiebro al proyectar, en el inicio del segundo tramo de la calle, su Telefónica. La modernidad de un edificio que fue, recordémoslo, propuesto por las revistas USA como paradigma del rascacielos europeo, reflejo de un americanismo recién llegado a Europa que valoraba no sólo la escala sino también la funcionalidad, abría un segundo tramo de Gran Vía que pudo ser, arquitectónicamente, alternativo al anterior: sin embargo, los proyectos que surgieron (el cine Madrid-París, de Anasagasti; los edificios bancarios, de Palacios; el Palacio de la Música, de Zuazo o, incluso, el Palacio de la Prensa, de Muguruza) frustraron tal expectativa.

El concurso para el Edificio Carrión llegaba cuando Madrid había optado ya por llevar su interés a la prolongación de Castellana, una calle de más de cien metros de ancho que se veía como ejemplo de un nuevo orden urbano, de modo que sólo dos factores jugaban a favor del tramo de Callao: el edificio Carrión debía valorarse como una pieza más que singular que marcara el encuentro con el tramo anterior y debía abrir el tramo entre Callao y Plaza de España, potenciando las propuestas formuladas primero por Carrasco y

luego retomadas por Bellido, Cort o Muguruza para definir el encuentro de ésta con Moret, San Vicente, Princesa o, incluso, Amanuel y Reyes.

Callao debía ser el lugar del todo o nada de la moderna Gran Vía. Allí, en el arranque del tercer tramo, era preciso definir una pieza que fuera capaz de convertirse en hito urbano de una calle que, además, quebraba en dicho punto, iniciando una fuerte pendiente hasta llegar a una inconclusa Plaza de España. Sería interesante conocer si las bases del concurso fijaban su carácter de edificio torre (catorce plantas en la esquina y ocho en el resto del edificio) que los proyectos aceptaron. El apretado programa del concurso imponía un Hotel; Oficinas; Restaurant; Café; Salón de Té; Sala de Fiestas; Bar y Sala de Espectáculos para unas 1.900 personas; Sala de Pruebas, ensayos y servicios generales de ventilación. En este punto es preciso diferenciar las propuestas presentadas por Muguruza o Cárdenas (anclados en una tradición mal entendida) de los proyectos de Gutiérrez Soto; Feduchi y Eced; Garay y Zabala o del de Paramés y Rodríguez Cano. El error, por así decirlo, del proyecto de Muguruza no era tanto mantener esquemas compositivos neobarrocos (semejantes a los utilizados en el inmediato Palacio de la Prensa), sino dar al chaflán sólo once alturas, llevando las catorce señaladas en las bases al cuerpo trasero: lograba así mayor edificabilidad, pero el proyecto perdía fuerza y la propuesta urbana quedaba diluida. Cárdenas, por el contrario, se ajustaba a lo establecido, pero el encuentro entre la estilizada torre propuesta (prismática) y las fachadas a las dos calles adyacentes se producía de forma más que brusca, reflejando cómo su autor no había valorado el proyecto como un todo.

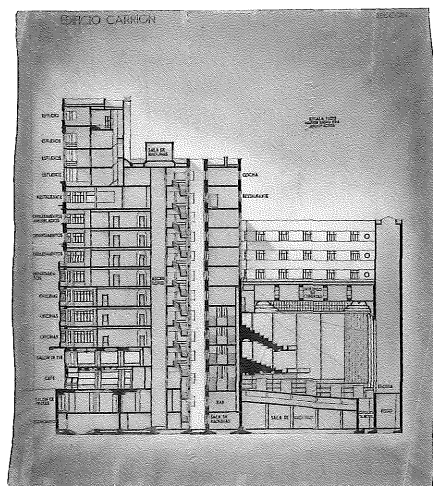
Las propuestas de Gutiérrez Soto; Feduchi y Eced; Garay y Zabala o el de Paramés y Rodríguez Cano tenían en común haber desarrollado la esquina tomando como referencia la arquitectura de Mendelsohn. Todos jugaban con la idea de un chaflán próximo a la arquitectura del Berliner Tageblatt, si bien el primero de ellos planteaba en la esquina una solución más próxima al tópicico de la "casa barco" que al ejemplo alemán. El proyecto de Gutiérrez Soto fue un *collage* de soluciones: una imponente marquesina volaba sobre la calle; las tiendas cobraban mayor presencia que en otros proyectos; introducía grandes paneles publicitarios a lo largo de los forjados... pero, y sobre todo, trataba el cuerpo superior de dos maneras bien distintas: una, destinada a la sala de espectáculos y oficinas; otra, al Hotel. Ignoro las razones por las que este proyecto no fue seleccionado, prefiriéndose en su lugar la opción presentada por Feduchi y Eced. Gutiérrez Soto (arquitecto "dúctil" en fachada, capaz de someterse al gusto del cliente, pero preciso en la organización en planta, a la que como pocos sabía enmascarar) había ya realizado varios cines en Madrid: Callao (1926), Flor (1927), Europa (1928), Atocha (1928) y Barceló (1930). En el cine Callao (*vid obra nº 29, página 182*), inmediato al concurso que comentamos del Carrión, había retomado la esquina esbozada por Anasagasti en el Real Cinema, valorando como paño destinado al reclamo la fachada que daba a Jacometrezo. Posteriores ejemplos mostraron que era capaz de modificar la forma de ordenar, sustituyendo el remate entendido como torre-linterna y llevando el todo a la fachada en esquina.

Es cierto que Feduchi y Eced repetían temas presentes en la propuesta de Gutiérrez Soto, pero mientras que ésta se componía como *collage* de citas y referencias a un impreciso gusto de la época, el proyecto seleccionado depu-



En esta página y en la opuesta, alzado Norte y sección del Edificio Carrión, conocido también como "el Capitol", de Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced y Eced

raba el lenguaje definido en el Berliner Tageblatt, pero manipulando éste de forma distinta al cambiar proporciones, potenciar el carácter dinámico de la torre-esquina o llevar la potente presencia del chaflán hasta casi el límite de la parcela, y valoraba el todo como síntesis de dos proyectos, uno de los cuales jerarquizaba al otro: la torre, proyecto urbano, se sustentaba en el zócalo configurado por los dos cuerpos de fachada a Gran Vía y Jacometrezo; buscando enfatizar la existencia de dos proyectos, recurría en cada uno de ellos a tipos de huecos diferentes y utilizaba materiales bien distintos. El proyecto definitivo presentó pequeñas diferencias respecto a la propuesta inicial: por ejemplo, los grandes huecos horizontales que aparecían en la maqueta y que insinuaban la presencia de cristales curvos se trataron como suma de pequeñas ventanas verticales, debido sin duda a la incapacidad de la industria española de aquellos años para ofrecer (como sí había ocurrido con los cristales curvos utilizados por Farenkamp en el berlinés edificio de la Esso) tales materiales. Y buscando integrar las fachadas a las calles en el proyecto del chaflán, trataron el encuentro de ambos cuerpos de forma distinta a como Mendelsohn había definido su proyecto. Establecido este quiebro frente al proyecto inicial, Feduchi y Eced tomaban, tanto en planta como en alzado, ideas esbozadas por Gutiérrez Soto: eliminaban en planta la calle interior del proyecto inicial, convirtiéndola en *foyer* de la sala de espectáculos; introducían la publicidad en los forjados del edificio; elevaban el cuerpo superior; potenciaban la imagen de los paramentos laterales...



Demasiado a menudo la presencia urbana del Capitol ha eclipsado el conocimiento de cuanto ocurre en su interior, y la distribución del hotel o, incluso, la decoración del mismo, son desconocidas para casi todos. Ignoramos cuál fue la aportación de Feduchi y cuál la de Eced al proyecto, pero es evidente que el diseño de muebles, la valoración de las luces interiores, el tratamiento de vidrieras y tapicerías o la presencia de carpinterías metálicas pueden atribuirse, sin discusión, a un Feduchi que, a lo largo de su vida profesional, demostró siempre su preocupación e interés por el diseño. La novedad del Carrión no radica sólo en la originalidad de los muebles sino en la forma de valorar el interior de los apartamentos, al reflejar una cultura sobre la vivienda pocas veces comentada: buscando dar la mayor amplitud posible a las habitaciones del hotel, por primera vez (a riesgo de equivocarme) en la arquitectura española se integran los supuestos que May definiera en Frankfurt para el nuevo programa del espacio, destacándose en la Memoria cómo "...el primer problema que en estos apartamentos había de resolverse fue el del espacio, que se ha conseguido de la siguiente manera: la cama está empotrada en la pared y tirando de un botón se abate sobre el suelo; el sofá no es móvil sino fijo, y se ha adosado a una de las paredes, colocando a sus lados dos estanterías pequeñas, una de ellas con teléfono, colocada de tal manera que al abatirse la cama queda el teléfono y los timbres al alcance de la mano."

El Edificio Carrión fue un hito, pues, no sólo por ser referencia urbana sino también por la forma de componer y ordenar la arquitectura interior, con un Hotel que asume los supuestos de la *Wohnkultur*: en 1923 Taut, tras estudiar las necesidades y hábitos de la clase trabajadora y de la pequeña burguesía, criticaba la presencia de aparatosos muebles que se apilaban en habitaciones apenas utilizadas, buscando reducir las dimensiones de la célula habitable y, poco más tarde, May disponía, en Praumheim, muebles empotrados

durante el día y abatibles por las noches, de forma que el espacio de vida durante la jornada fuese mayor. En los apartamentos del Carrión se asumieron estos conceptos y el estudio de su decoración abriría puertas a otra forma de comprender y valorar la cultura arquitectónica de aquellos años. El Carrión fue, así pues, símbolo de modernidad y cuando en 1934 Muñoz Monasterio propuso un plan de reforma interior de Madrid actuando en el entorno de la Plaza de Santo Domingo, Plaza de España o Callao, demostró que el edificio era ya punto de referencia en el casco histórico de la ciudad.

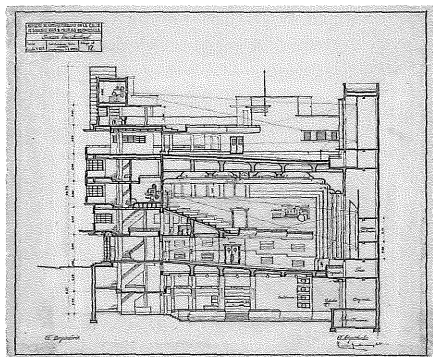
Paralelamente en el tiempo al Carrión, Gutiérrez Soto formalizaba su propuesta para el **Cine Barceló**, en un proyecto con grandes similitudes con el anterior pero que presentaba también importantes diferencias: no se trataba ahora de componer una pieza que buscase convertirse en hito urbano, sino de definir un proyecto que obtuviera el máximo aprovechamiento en planta de una parcela situada en el casco histórico; por otra parte, frente a las catorce plantas del Carrión, el ahora proyectado se ajustaba a las cinco alturas que fijaban las ordenanzas municipales. Es sabida la importancia que tuvo el cine (y, en consecuencia, los cinematógrafos) en la cultura de los años veinte y treinta. Durante un tiempo, "cine" se identificó con modernidad y la opción de Gutiérrez Soto, tanto en el Flor como luego en el Europa, poco o nada tuvo en común con las obras de Zuazo o Anasagasti, más próximo el Palacio de la Música de Zuazo o a los proyectos romanos de Piacentini que a las propuestas berlinesas de Mendelsohn; Gutiérrez Soto disocia, como en tantos otros proyectos que elabora a lo largo de su vida profesional, la fachada del edificio de la disposición en planta, reflejando su excepcional capacidad para ordenar el espacio interior. Gutiérrez Soto fue capaz de combinar y simultanear referencias formales sin el menor sonrojo y una anécdota, contada por alguien que trabajó con él en los años treinta, es clara: tras resolver en planta un proyecto, Gutiérrez Soto se dirigía al grupo de estudiantes que colaboraban en su estudio, repartía copias del mismo y decía "...usted, hágame una fachada neovasca; ...usted, una racionalista; ...usted, una Decó". Cuando los estudiantes sinceros protestaban, él contestaba: "...Ustedes hagan lo que yo digo, que yo sé lo que hago...", y lo que hacía era obligar a una burguesía ignorante y primitiva a vivir en un espacio más que excepcional, en una vivienda moderna que –ironía– debía disfrazar y transformar para satisfacer el gusto del cliente.

*En la página opuesta, sección del  
Cine Barceló, actual Discoteca Pachá,  
de Luis Gutiérrez Soto*

Gutiérrez Soto fue arquitecto de una clase; pero la contradicción radica en que sus peores enemigos fueron muchos de sus propios clientes, aquellos que en los años treinta, cuarenta o cincuenta reclamaban vivir en una de sus casas porque eran lo opuesto a la "horrible arquitectura moderna" sin comprender que su característica fue, precisamente, su excepcional capacidad para ordenar y resolver en planta una distribución racional –moderna, por lo tanto– y, paralelamente, despreocuparse por la fachada, cediendo ahí al pastiche que halagaba al cliente... Y este razonamiento vale tanto para cuando debía recubrir con signos de modernidad un espacio arquitectónico correcto y funcional, como cuando debía enmascarar con referencias al pastiche historicista una planta funcional.

Cuando proyecta el Barceló, el debate sobre el Carrión está bien presente: por ello, el ejercicio que realiza se entiende desde dos claves tan distintas como son, por una parte, establecer una planta de forma que la sala ocupe

el máximo espacio de la parcela, sin apenas dedicar lugar a la circulación perimetral y, por otra, retomar la propuesta del Carrión modificando la escala y eliminando la torre que aparecía en el proyecto inicial. El Barceló es un ejemplo claro de su arquitectura: tras organizar una planta que busca el aprovechamiento máximo del espacio de espectáculos, Gutiérrez Soto se enfrenta en el exterior con tres problemas distintos: el tratamiento que debe dar al chaflán y la valoración a cada una de las esquinas. Es cierto que en el Carrión el problema que planteaba la fachada a Jacometrezo poco o nada tenía que ver con el frente a Gran Vía: para ello –y a pesar de repetir un mismo tema en las dos fachadas– jerarquiza una sobre la otra al disponer el ingreso a la Sala de Fiestas frente al Hospicio y llevar la salida de la misma hacia Larra.



A partir de 1930 el Estado se descubre como principal cliente de cualquier tipo de obra pública: al variar la problemática, se pasa de una arquitectura preocupada por encontrar su identidad (de un mosaico de opciones contradictorias en el que unos debaten por encontrar una expresión y otros se preocupan por resolver los problemas de la vivienda) a un momento en que el arquitecto se enfrenta a proyectos urbanísticos a gran escala (extensión de ciudades; trazados de planos comarcales o regionales; definición de la política de ocio...) o define estrategias de transporte alternativas al orden existente. Frente a quienes buscan trabajar para un privado (como ocurría en el caso del marqués de Melín y el concurso para el Edificio Carrión) y entienden la arquitectura como manifiesto de la moda, aparece una nueva tesitura que pretende dar solución a problemas sólo asumibles por el Municipio o el Estado. La escala del proyecto se integra en una dimensión de orden mayor, en el cual la arquitectura es parte de un todo superior; la crisis económica supone el abandono de una modernidad entendida como debate formal y, en su lugar, la ingeniería cobra un sentido nuevo apareciendo una reflexión que busca sustituir la construcción tradicional por unas complejas soluciones estructurales. En un ambiente donde no caben ya los axiomas de una nueva estética, donde no interesa la construcción de monumentos, la Administración asume su compromiso tanto de definir una política de obras públicas como de establecer las pautas que permitan la valoración de la ciudad desde el territorio.

En 1934, Indalecio Prieto propone el Plan de Accesos y Extrarradio para Madrid. La idea busca el desarrollo del territorio próximo a la Capital, lanza la propuesta de unas ciudades satélite en las inmediaciones de Pozuelo, Las Rozas y San Fernando y define un sistema de accesos por ferrocarril a la Capital que debe tener como característica posibilitar y facilitar el transporte de quienes vivan en Madrid hacia los núcleos satélites de población. Desde el Ministerio se entiende que es preciso potenciar el norte de la capital y su propuesta es edificar –estimulando así el desarrollo de la Castellana– en los terrenos del antiguo **Hipódromo** unos Nuevos Ministerios (*vid* obra 46, página 185) capaces de generar en su entorno un tejido urbano. Construir en los terrenos del antiguo hipódromo implicó construir uno nuevo: durante un tiempo, Estado y Ayuntamiento discutieron sobre si debían edificar éste dentro del límite de Madrid o, por el contrario, llevarlo fuera, hacia **La Zarzuela**, disponiéndose próximo a otros equipamientos de ocio existentes en la zona. Cuando el Ministerio convoca el Concurso se presentan, entre otros, García Mercadal; Ulargui; Arniches y Domínguez, formando equipo con el ingeniero Eduardo Torroja; Gómez Abad y Ríos; Gutiérrez Soto y Fernández Conde;



Herederero, Golfín y Fernández Casado; Rodríguez y Bans Ochoa; Castell y Martínez Catena... Y de manera unánime es ganado por el equipo formado por Torroja, Arniches y Domínguez, abriendo con el mismo un momento un tanto singular de la cultura edificatoria de aquellos años.

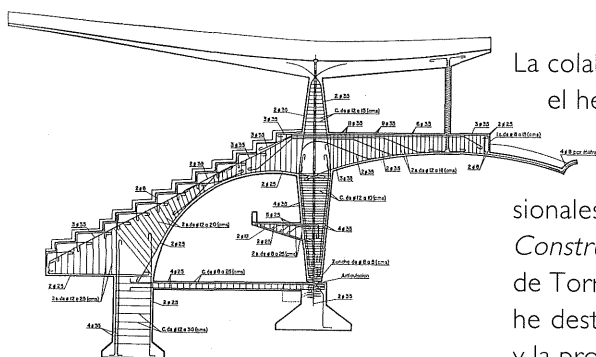
Conviene resaltar cómo, a finales de la década de los veinte y a principios de los treinta, la labor del ingeniero cobraba en la cultura arquitectónica madrileña un papel más que singular. La actividad desarrollada años antes por Eugenio Ribera, abogando por la sinceridad constructiva y el empleo del hormigón, fue valorada por muchos de los asistentes a la Iª Exposición Nacional de la Edificación, celebrada en 1925, como un auténtico manifiesto racionalista, próximo a los supuestos defendidos por el grupo de arquitectos suizos de ABC. Si en el campo del urbanismo habían aparecido ingenieros como Escario, Paz Maroto, Cort, Machimbarrena, Arrillaga o Grasset, la novedad radicaba ahora en que la labor del ingeniero no se limitaba ya al cálculo de una estructura, sino en su vocación por entender cuál debía ser la lógica constructiva en la misma. Poco a poco, las formaciones académicas entre unos y otros tuvieron más puntos de contacto y Torroja, por ejemplo, impartiría –en 1928 y 1929– dos cursos en la Escuela de Arquitectura sobre *El proyecto y la estructura en hormigón armado*. Fruto de aquellos contactos fue no sólo la excepcional colaboración de éste en un importante número de proyectos sino, y lo que tuvo mayor trascendencia, la constitución en 1929 de la Asociación Española de Normalización (AEN), antes por tanto de que en 1934 se crease, promovido también por Torroja, el Instituto Técnico de la Construcción y Edificación, con el que se buscó fomentar, promover y divulgar trabajos de investigación en el campo de la técnica constructiva, y del que formaron parte López Otero, Sánchez Arcas, Gaspar Blein o Blanco Soler. Resultado de aquellos trabajos fueron los primeros debates sobre la estandarización de los elementos constructivos.

Aquella inicial reflexión se plasmó tanto en las propuestas de vivienda definidas por la Oficina Técnica Municipal como en los artículos publicados por Werner Hegemann en la revista *Obras* sobre “Paredes y ventanas en el moderno arte de la construcción”, donde reivindicaba la necesidad no sólo de normalizar sino de industrializar y prefabricar, aprovechando las ventajas del hormigón. Y en esta reflexión sobre la nueva realidad constructiva participaron arquitectos como José María Muguruza, ingenieros como Sánchez del Río (autor del “Paraguas” de Oviedo y, poco más tarde, del excepcional mercado de Pola de Siero) o Fernández Casado, quien en 1933 publicaba un estudio sobre “Las estructuras en 1933” en el que comentaba cómo la sinceridad constructiva reclamada por Ribera se evidenciaba en puentes, presas, silos y tribunas de hipódromos. Pero, de todos ellos, quien mejor reflejó el sentido de este *Saber* fue Eduardo Torroja.

Torroja demostraría a los arquitectos madrileños la posibilidad de participar en un debate donde lo fundamental era el control de la técnica, donde el concepto maquinista no significaba ya el mero uso del cristal y acero sino la voluntad de aprovechar las posibilidades estructurales que ofrecía el hormigón armado. Tras colaborar con Arniches y Domínguez en los voladizos de ingreso a las aulas del Instituto Escuela había participado también con López Otero y Sánchez Arcas en el proyecto de la Ciudad Universitaria, realizando primero dos piezas tan singulares como el Viaducto del Aire (arcos gemelos

*En la página opuesta, sección estructural del voladizo de tribuna que el ingeniero Eduardo Torroja diseñó para el Hipódromo de La Zarzuela, de Carlos Arniches y Martín Domínguez*

de 36 metros de luz, donde la dilatación del tablero quedaba absorbida por la elasticidad de los pilares) o en el Viaducto de los 15 Ojos, y definiendo luego la estructura del Hospital Clínico concebido por el segundo. Sin embargo, su obra más importante fue el Frontón Recoletos, proyectado con Zuazo: pero allí el problema no fue estructural sino formal, por cuanto buscó establecer una cubierta laminar capaz de cerrar una superficie de más de 50 metros por 30, concibiendo para ello dos lóbulos cilíndricos que se encontraban en forma de gaviota ortogonal disimétrica. Y, preocupado por iluminar (y aligerar) los faldones al norte, se sustituyeron por celosías triangulares, quedando el conjunto anclado en los puntos medios de las generatrices extremas.



La colaboración de Torroja con Arniches y Domínguez pudo potenciarse por el hecho de que éstos colaboraban en aquellos momentos con Secundino Zuazo en la solución de los accesos posteriores de los Nuevos Ministerios. En cualquier modo, interesa revisar las revistas profesionales del momento (*Arquitectura, Hormigón y Acero, Ingeniería y Construcción...*) para comprender la diferencia existente entre la propuesta de Torroja y las presentadas por el resto de los participantes. Si en el Carrión he destacado la similitud existente entre el proyecto de Luis Gutiérrez Soto y la propuesta de Feduchi y Eced, en el Hipódromo la diferencia entre el proyecto ganador y el resto demuestra cómo Torroja consigue, mejor que ningún otro, la compenetración entre los elementos estructurales y los arquitectónicos.

Es preciso destacar, al comentar el proyecto del Hipódromo, el complejo programa establecido por la Sociedad de Cría Caballar: era necesaria una gran cubierta sobre graderío y, sobre éste, una galería superior; una gran sala de apuestas; locales profesionales; lugares de reunión... Sobre esa base Torroja concibe una bóveda que se equilibra, que define a una parte y otra en dos espacios bien diferenciados, y los hiperboloides del hipódromo (como antes la cubierta del Frontón Recoletos) reflejan cómo la racionalidad de las estructuras ("la verdad en la construcción", en sus propias palabras) era el modo de entender lo que él consideraba "un arte sin artificio", una arquitectura desornamentada. Fernández Ordoñez ha señalado cómo "...lo históricamente revolucionario en el ámbito de las láminas de hormigón es la transformación tipológica: con sus cubiertas laminares, frente al concepto tradicional de cubierta como conjunto de dos materiales (uno, estructural, y otro, de cerramiento) Torroja utiliza el hormigón armado en las láminas como material capaz de cumplir ambas funciones, creando así espacios diáfanos donde la continuidad se consigue no mediante encamonados sino por la propia estructura del espacio interno."

La singularidad del proyecto de Torroja radica tanto en ajustarse a una complejo programa y entender la tribuna como elemento integrador de ambas cuanto en definir estructuralmente la cubierta laminar de las mismas. Las láminas, con formas hiperboloides, sirven de cubierta a los graderíos y con sólo cinco centímetros de espesor en el extremo de los voladizos soportan todos los esfuerzos sin nervios ni refuerzos. El proyecto fue probado experimentalmente, pero no con un modelo a escala reducida, sino que se fue al ensayo en una espectacular prueba con la carga situada en el lóbulo de una de las cubiertas construidas a escala real.

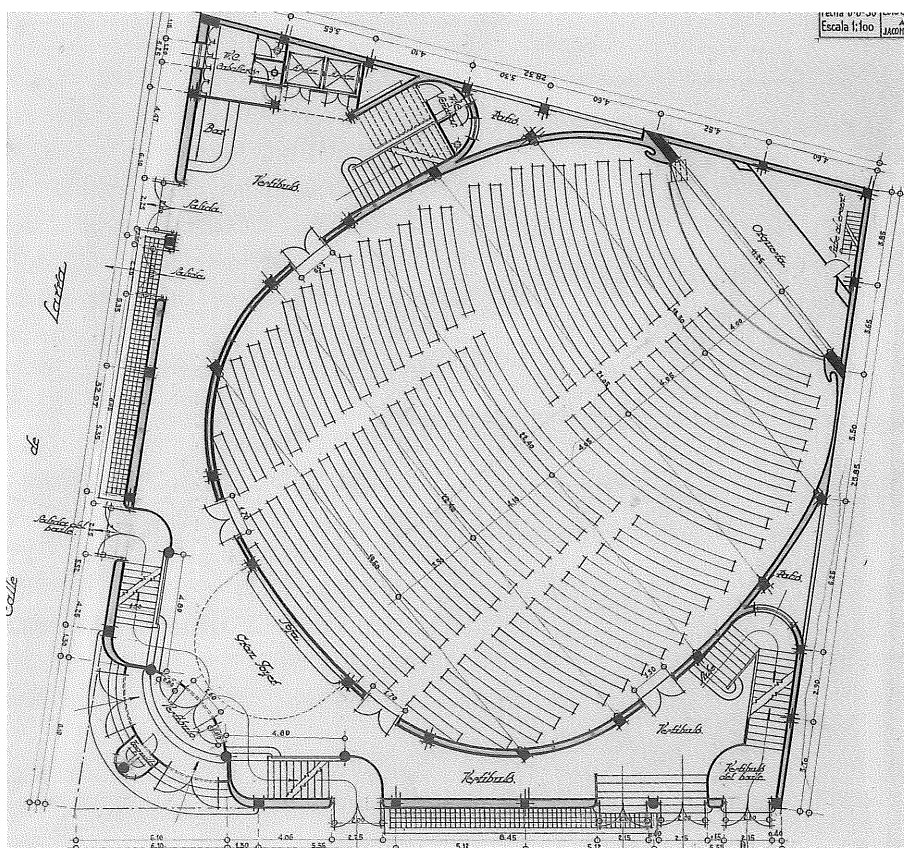
**CINE BARCELÓ, ACTUAL TEATRO-DISCOTECA PACHÁ** El Barceló forma parte de la corriente europea de construcción de cines, y constituye uno de los mejores ejemplos. Tan es así, que su planta figura en el afamado Neufert (*vid Bibliografía*). Es fundamental conocer la figura de su creador, el arquitecto Gutiérrez Soto (1900-1977), para entender esta obra. Fue un personaje brillante que viajó abundantemente desde su juventud, pudiendo entrar en contacto con las corrientes europeas. Compatibilizó estudios con trabajo en tiendas de decoración y pintura, y gozó de reconocimiento y prestigio en vida. Él mismo reconoce que le causó gran impacto su primer viaje a Alemania (en 1925), así como la Exposición de Artes Decorativas de París (en 1925), pero además admiró a Zúzo, a Le Corbusier...

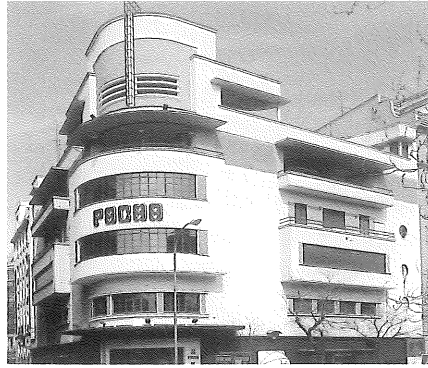
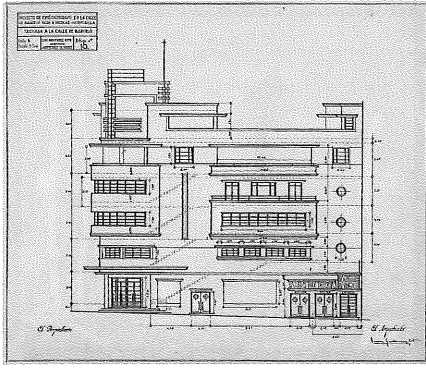
Barceló c/v Larra  
Luis Gutiérrez Soto  
1930-1931

De lunes a jueves desde las 23:30 h;  
viernes y sábados de 19 h a 23 h;  
domingo de 19 h a 5:30 h.

El cine Barceló se encuentra muy en la línea de Mendelshon, máximo representante internacional del expresionismo. Pero Gutiérrez Soto crea en casi todas sus obras un estilo propio. El exterior del Barceló recuerda la cubierta de un barco, aprovechando perfectamente la esquina. Las formas son aerodinámicas y depuradas, que podrían llevarnos a otros movimientos como el *Art-decò* o el Racionalismo, aunque siempre marcadas con su manera personal, tan expresiva. El Cine Europa (1928) y la Piscina de la Isla (1931, ya desaparecida), ambos en Madrid, son obras de Gutiérrez Soto que se relacionan con el estilo marcado por el cine Barceló.

El interior se reparte en una sala de fiestas, varias dependencias y dos cines: uno de invierno en local cerrado, y otro de verano en la cubierta. La planta tiene forma de elipse, y la decoración destaca por su desnudez. Llama la atención el enorme techo con círculos concéntricos que contribuye a mejorar el sistema de iluminación indirecta.







**BLOQUE DE CASAS DE VIVIENDAS DE ALQUILER CASA DE LAS FLORES** La popularmente llamada Casa de las Flores supone la alternativa al plan de Ensanche que existía en Madrid diseñado por Castro (s. XIX), en cuyo casco histórico, e incluso en parte de ese Ensanche, las casas tenían mala aireación e iluminación, pues contaban únicamente con un patio interior y con pequeños patinillos. Al lector se le recomienda el excelente texto del profesor Sambricio, página 38. y siguientes Esta ficha le proporciona una información básica.

Hilarión Eslava c/v Rodríguez San  
Pedro c/v Gaztambide c/v Meléndez  
Valdés  
Secundino Zuazo Ugalde  
Colaborador: Miguel Fleischer  
1930-1932  
Promotor: Banco Hispano Colonial  
Acceso privado

Zuazo propone un estudiado reparto de las viviendas de la manzana. La distribución de las casas consta de dos bloques paralelos que acotan un patio-jardín semiabierto. Este espacio ajardinado se convierte en lugar de reunión y convivencia social y hace que todas las viviendas sean exteriores (calle, patio interior, jardín). El conjunto está formado por 288 viviendas y 17 tien-



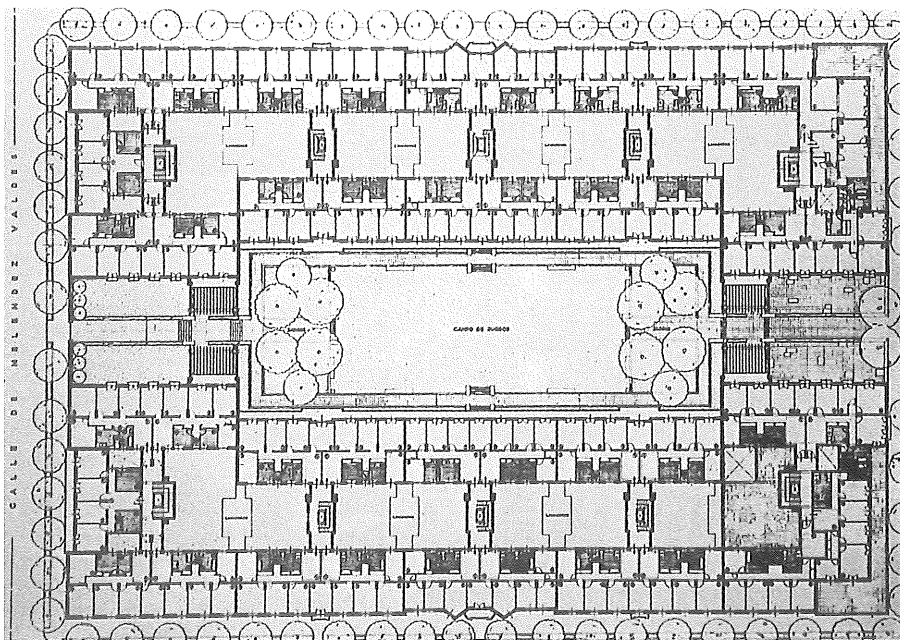
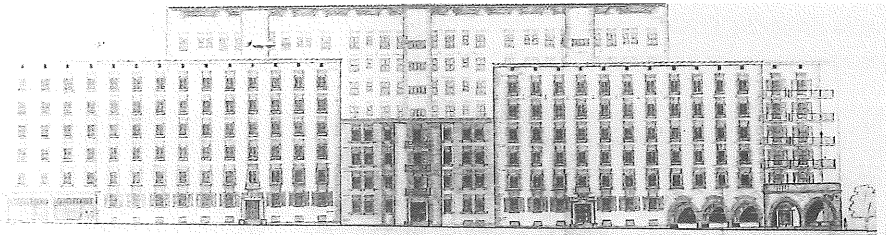
das para 1.475 habitantes en total (como anécdota, Pablo Neruda fue uno de ellos).

Zuazo pretendía crear una tipología alternativa que se extendiera por la ciudad, pero su ejemplo no fue imitado. Tiene un gran conocimiento del urbanismo, tanto nacional como extranjero del momento. De hecho, la Casa de las Flores se pone directamente en relación con los conjuntos comunales vieneses (como el Karl Marx Hof) y holandeses (como el complejo de la sociedad Rochadale en Amsterdam) en cuanto a la utilización de calles-corredor y a la inclusión del jardín comunal entre los bloques.

En la obra de Zuazo tiene importancia también la utilización del ladrillo visto en el exterior. En una entrevista realizada al arquitecto en la revista *Hogar y*







*Arquitectura*, cuenta éste que el bloque fue construido por Fomento de Obras y Construcciones, propietaria de la cerámica San Antonio y, como propaganda de la fábrica, le ofrecieron toda clase de ladrillo. Sin embargo, parece claro que esta no es la única causa de la inclusión del material; es indudable la tradición hispánica y, a su vez, vuelven las referencias a la arquitectura contemporánea holandesa, donde el ladrillo fue el material más utilizado en Amsterdam, por ejemplo.

De esta breve explicación de la Casa de las Flores se deducen varias características de la personalidad de Secundino Zuazo Ugalde (1887-1970). Siempre ha sido calificado de ecléctico, pero más bien es un hombre muy cercano al oficio aunque siempre en contacto con las tendencias extranjeras, sobre todo con el Racionalismo, que se manifiesta en la sobriedad de sus obras. Sus edificios son sobrios, funcionales, preocupados por el confort y la higiene, de volúmenes limpios y nítidos. Es fundamental en su trayectoria el viaje que realiza a Holanda, siendo a su vuelta cuando aplica sus enseñanzas en la Casa de las Flores.

Obra muy querida por los mejores críticos e historiadores, de Ignasi de Solà-Morales a Carlos Sambricio, al finalizar el siglo el edificio ha visto algunas peripecias acerca de su propiedad que debieran alertarnos a todos sobre este patrimonio cultural.



*En la página anterior,  
a la izquierda, alzado, planta general  
y vista parcial del patio interior.*

*En esta página, a la izquierda,  
vista parcial de fachada y uno de los  
accesos. Abajo, vista de fachada a calle  
Hilarión Eslava.*











## EDIFICIO CARRIÓN

Gran Vía 41

Luis Martínez-Feduchi y

Vicente Eced y Eced

1931-1933

Promotor: Ignacio Carrión, marqués de Melin

Acceso privado

Al año de inaugurarse el edificio, la revista *Cinegramas* publica un artículo que recoge perfectamente lo que suponía el Edificio Carrión: "Aquel día significó ya un jalón en la historia del nuevo Madrid: Madrid, aquel día dio un paso gigantesco en su camino de gran ciudad del mundo. Fue entonces cuando nuestra ciudad flirteó con "Cosmópolis" y cuando las luces de Nueva York se encendieron sobre la villa del piropo y del mantón. Sobre el mar abigarrado de la Gran Vía —multitud, escaparates, anuncios luminosos— avanzaba gallardamente, como un penacho de la vida suntuosa del mundo, la nave magnífica del nuevo edificio... Ese tramo de la Gran Vía que se ampara bajo la sombra internacional del Capitol, ¿no es una etapa nueva en la vida de la ciudad? Terrazas, escaparates, mujeres, han de reflejar, necesariamente en ese sitio, el estilo nuevo del gran edificio, como si éste proyectase sobre todo lo de su alrededor la influencia de su lujo."

El Edificio Carrión es el símbolo de toda una época y el principal testigo para el hobre de la calle de la entrada de Madrid en la Modernidad. Empresarialmente, muestra el afán innovador y emprendedor de Ignacio Carrión: una placa en la puerta principal reconoce su labor. Arquitectónicamente, hay dos rasgos claros que muestran este espíritu nuevo; por un lado, es quizá el edificio español que más claramente ha absorbido las enseñanzas de Mendelsohn, uno de los representantes por excelencia del expresionismo; y, por otro lado, la propia tipología arquitectónica de edificio comercial, dedicado a cubrir los nuevos servicios de unos clientes cada vez más ociosos que empiezan a ir al cine, a los cafés, a las salas de baile...

Vicente Eced y Eced y Luis Martínez-Feduchi Ruiz se titularon juntos en la Escuela de Arquitectura de Madrid, aunque se conocían antes de ser compañeros. Además del Carrión, realizaron otras colaboraciones, como el concurso de anteproyectos para Albergues de Automovilistas, el concurso de anteproyectos para Edificios Militares en el paseo de Ramón y Cajal y el concurso para el monumento a Pablo Iglesias. Constituían todo un equipo. Vicente Eced colaboró en la guerra civil con la causa republicana, por lo que le cuesta reorganizar su trabajo profesional tras la misma, hasta que en 1945 entra en el estudio de Zuazo (*vid* páginas 54 y 20). Feduchi realiza una importante labor de interiorista, siempre interesado por el diseño, la escenografía... aunque continuó toda su vida con la carrera de arquitecto.

Ambos arquitectos se enfrentaban en este edificio a una obra muy complicada y condicionada. La primera dificultad era la forma del solar, en el que se debía aprovechar la esquina. Por otra parte, el Carrión era un edificio con multitud de funciones: café, bar, restaurante, hotel, oficinas, salón de té, sala de espectáculos, cine —el Capitol, nombre por el que también se conoce al edificio, de espectacular y grandiosa sala, quizás la mejor de la ciudad—, salas de pruebas, ensayos y servicios generales de calefacción, ventilación, electricidad, cocinas, sanitarios, lavaderos mecánicos...

La solución de Feduchi y de Eced fue la aplicación de la tecnología más moderna de la época, siendo pioneros en España. Así, la estructura del edificio es mixta, metálica y de hormigón armado, con la instalación de unas vigas especiales, las *Vierendel*, traídas de Alemania y, en su momento, las mayores de Europa. La altura del edificio también era importante en su tiempo: 54 metros repartidos en dieciséis plantas, dos de ellas sótano y cuatro de torre,



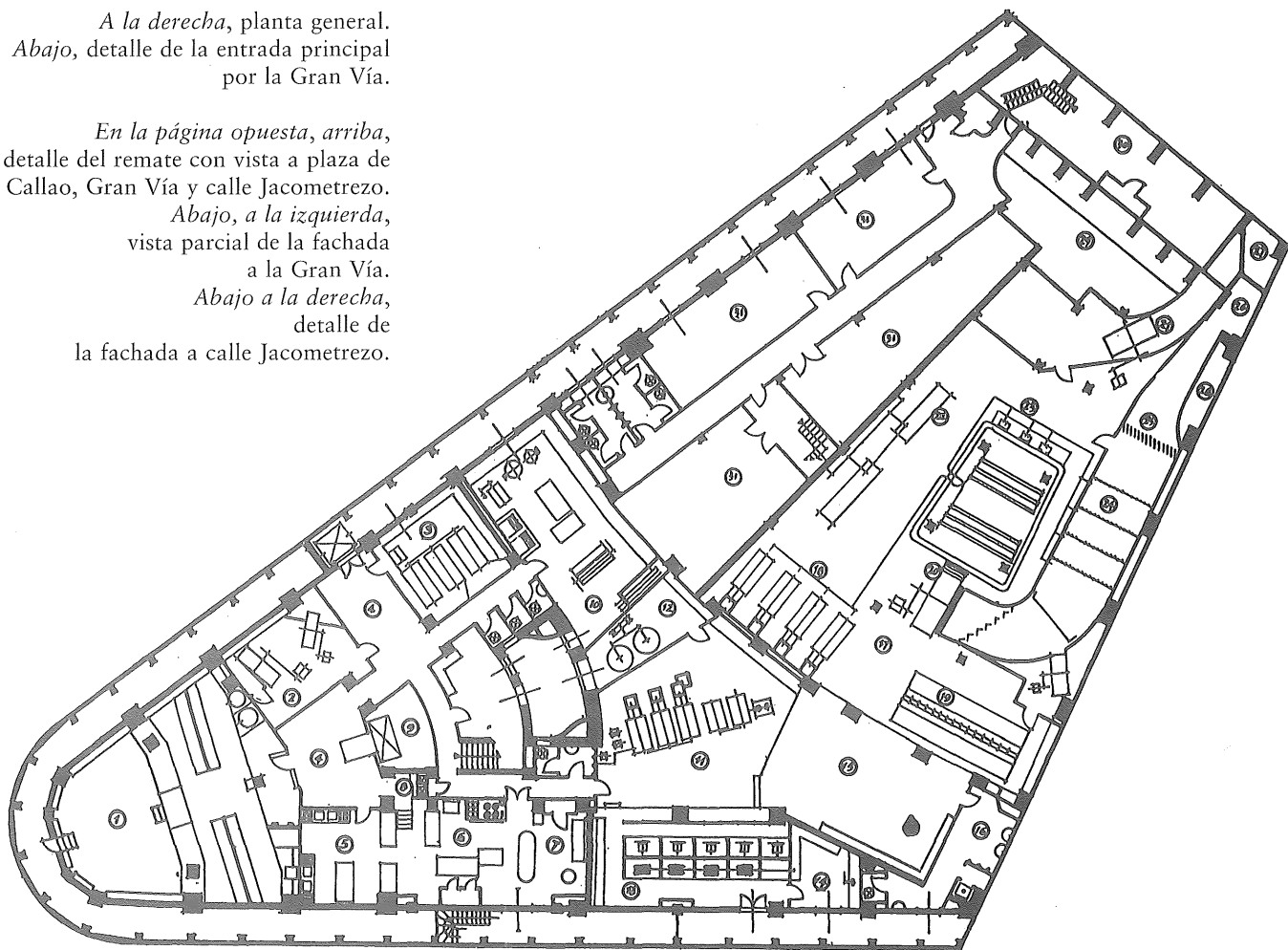


A la derecha, planta general.  
Abajo, detalle de la entrada principal  
por la Gran Vía.

En la página opuesta, arriba,  
detalle del remate con vista a plaza de  
Callao, Gran Vía y calle Jacometrezo.

Abajo, a la izquierda,  
vista parcial de la fachada  
a la Gran Vía.

Abajo a la derecha,  
detalle de  
la fachada a calle Jacometrezo.



que se construyen en solamente treinta meses. Cuenta con un complejo sistema de diez ascensores, una plataforma levadiza para 36 músicos en la sala de espectáculos, un sistema de ventilación por control automático, un sistema de aire acondicionado total y otro de iluminación gradual basado en metódicos estudios oftalmológicos.

La concepción del edificio como un todo, no sólo en el plano de la tecnología sino también en el del diseño interior, en su interiorismo, es otro de los factores que contribuyen a situarlo como referencia fundamental de la arquitectura española, y no sólo madrileña, del siglo XX. Feduchi tiene un relevante peso en este campo, ya que, adicionalmente al edificio como tal, diseñó personalmente todos los muebles y objetos, constituyendo un conjunto único en España y con referencias a las vanguardias contemporáneas presentes en los países más avanzados.



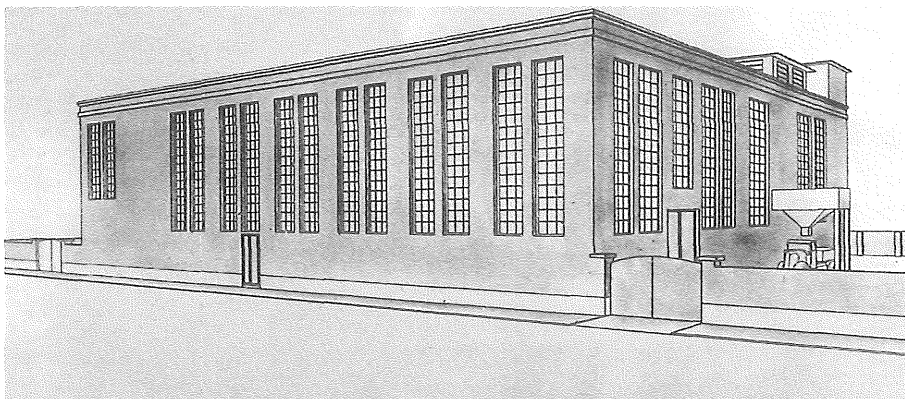
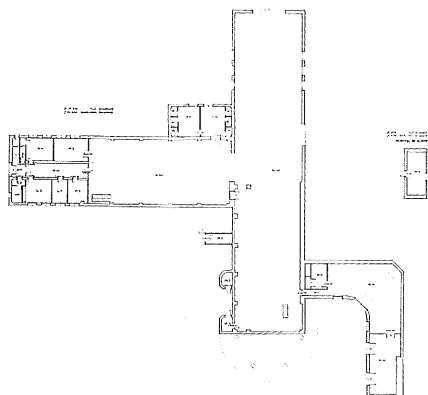
**CENTRAL TÉRMICA DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA** El conjunto de la Ciudad Universitaria es una de las propuestas arquitectónicas españolas más interesantes en la década de los años veinte y treinta (1927-1928 /1929-1936...) por la envergadura del proyecto, por la necesidad de su construcción y por la calidad arquitectónica. Desde el traslado de la Universidad Complutense de Alcalá de Henares a Madrid, las clases se impartían en edificios antiguos y dispersos por la capital. Se imponían nuevas instalaciones comunes como en otras ciudades extranjeras y siguiendo la idea de *campus* americano. El impulsor fue S. M. el Rey Alfonso XIII, bajo la dictadura de Primo de Rivera. El lugar definitivo fue la finca de La Moncloa.

Avenida Gregorio del Amo s/n  
Manuel Sánchez Arcas,  
Eduardo Torroja Miret (Ingº)  
1932-1935  
Acceso restringido

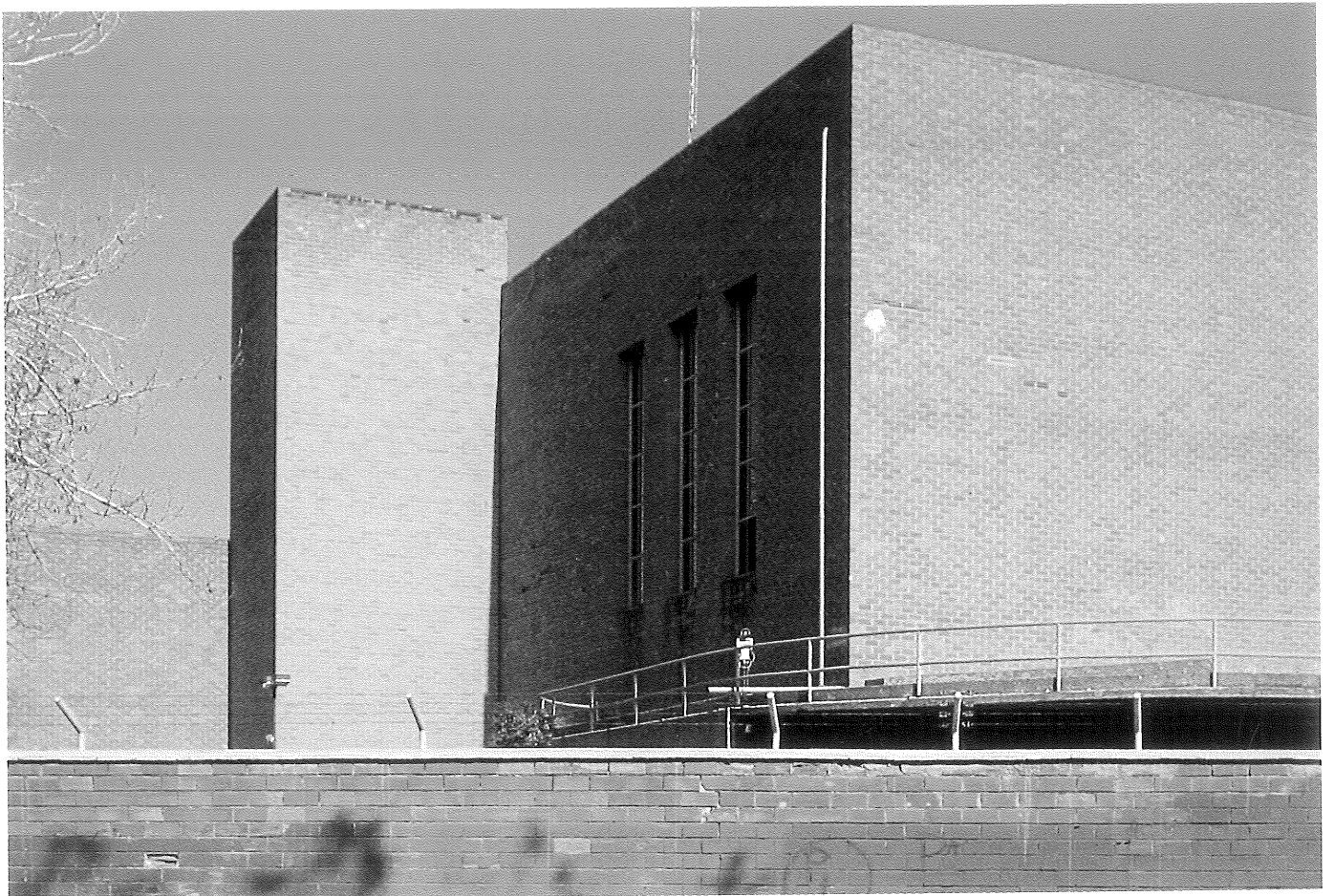
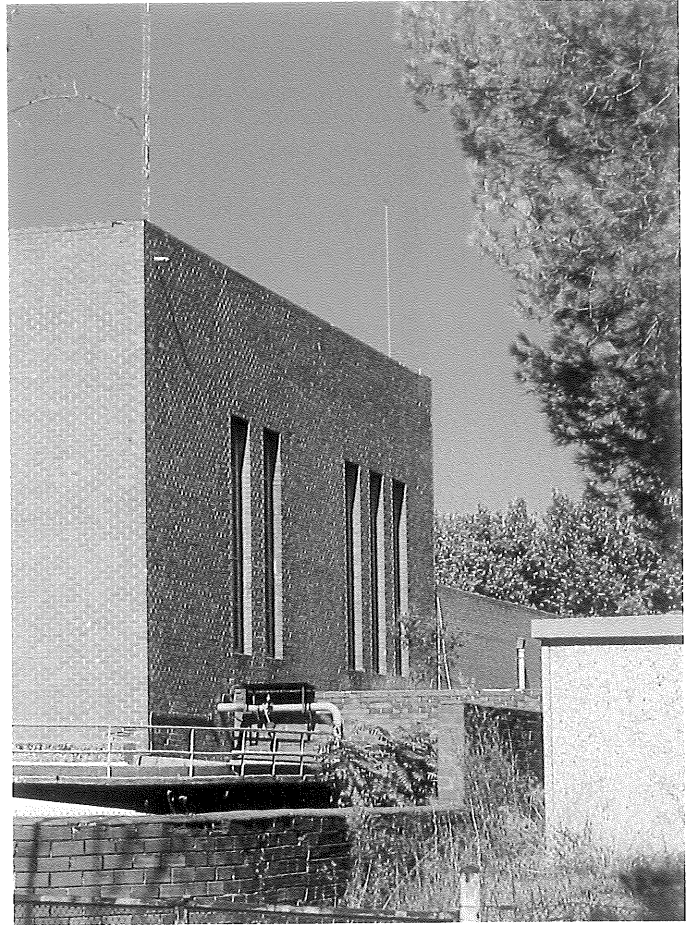
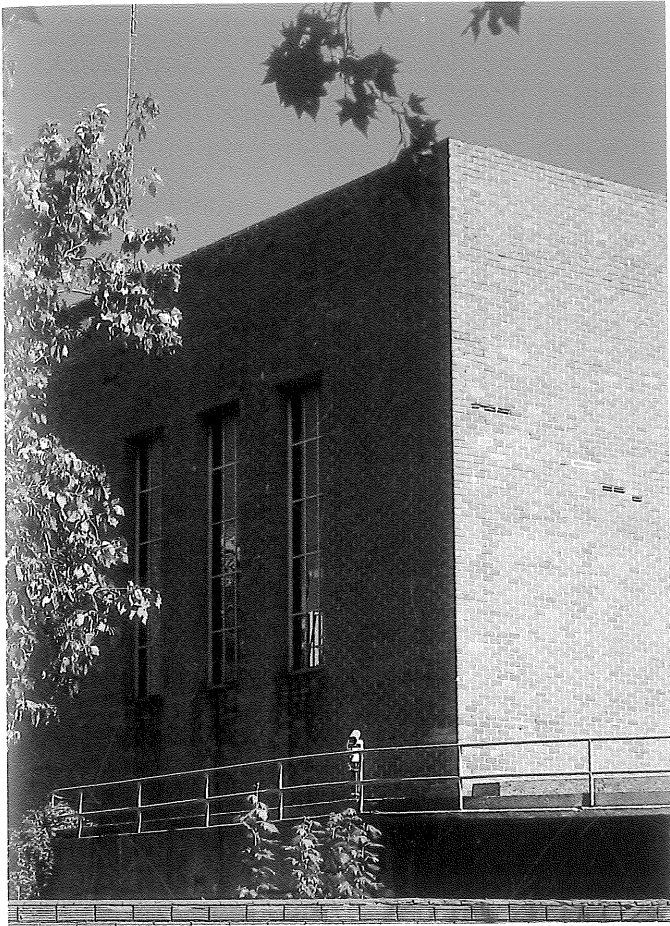
Para su realización se organizó una Junta de Construcción y se montó un equipo, la Oficina Técnica, a cuyo frente se nombró a Modesto López Otero, Catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid, quien "proyectó el planeamiento del conjunto a través de una visión clasicista y ecléctica, pero modernizada, inspirada en la tradición *Beaux Arts* de los mejores *campus* norteamericanos (...)" Para la realización de los edificios, López Otero formó un equipo de jóvenes arquitectos de notable calidad (Miguel de los Santos, Agustín Aguirre, Manuel Sánchez Arcas, Luis Lacasa y Pascual Bravo) y que resultarían por sus obras representativos de la modernización moderada de la arquitectura madrileña en aquellos años" (Antón Capitel, "Ciudad Universitaria", en *Guía de Arquitectura, España 1920-2000*, Solà-Morales et al, Tanais, 1998.)

Dentro de la Ciudad Universitaria, Aguirre hará las Facultades de Filosofía, de Derecho y de Ciencias; Bravo, la Escuela de Arquitectura; De los Santos, la Facultad de Medicina, mientras que Manuel Sánchez Arcas (Madrid, 1895; Berlín, 1970) realiza tres edificios: el Pabellón de Gobierno, el Hospital Clínico y la Central Térmica. Fue, quizás, el que impulsó las notas modernas del momento al proyecto, incluyendo criterios racionalistas, y características de la arquitectura holandesa.

La Central Térmica incorpora dichas notas. Es un gran intento de avanzar en el campo tecnológico, no sólo en el equipamiento integrado (mobiliario, instrumental), sino también en un sistema de calefacción semejante al de otras universidades (Harvard, Berkeley), en lo que fue decisiva la aportación de Torroja. En el exterior, Sánchez Arcas valora la horizontal y la vertical, con limpios lienzos de ladrillo y volúmenes rotos e interpenetrados. En definitiva, constituye el edificio más moderno de todo el proyecto de la Universitaria, a pesar de que actualmente está algo desfigurado debido a una reforma.









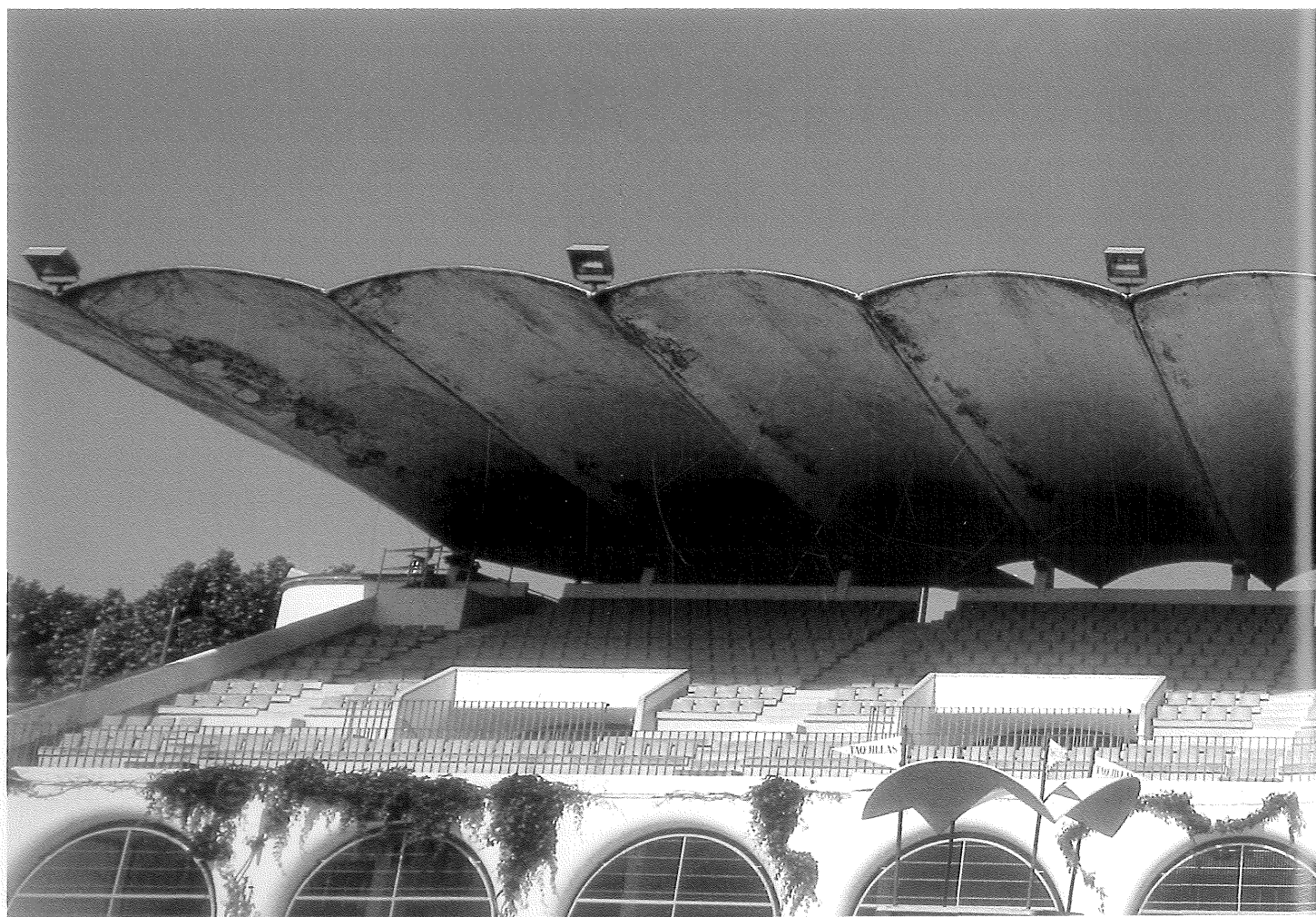
## HIPÓDROMO DE LA ZARZUELA

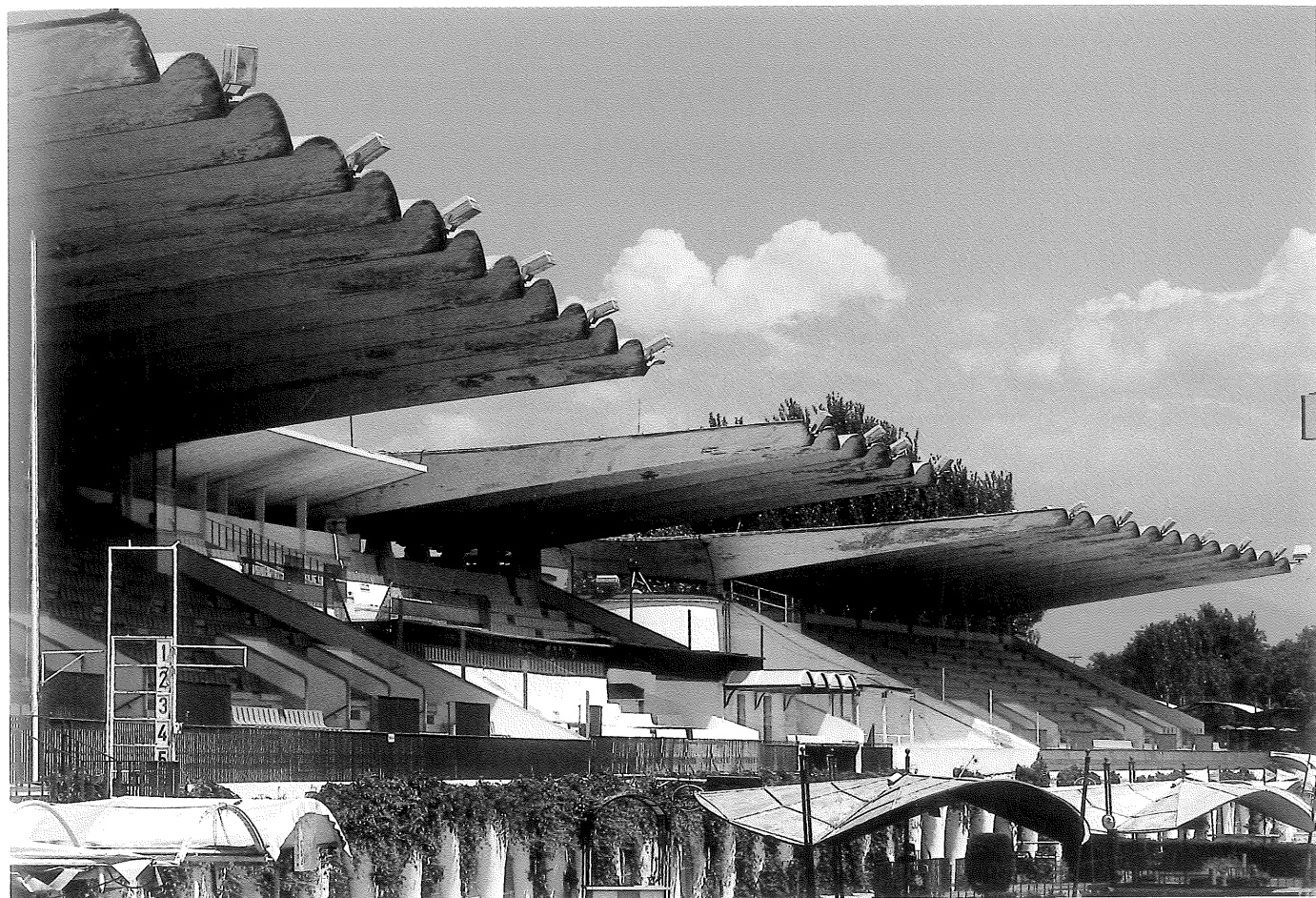
Autovía A-6, Madrid-La Coruña, km. 3  
Carlos Arniches, Martín Domínguez,  
Eduardo Torroja Miret (Ingº)  
1934-1936  
Actualmente cerrado

El Hipódromo de la Zarzuela surge por la decisión de derribar el antiguo Hipódromo Real (1877-1888), situado hasta entonces en terrenos sobre los que actualmente se asientan los Nuevos Ministerios: *vid* obra 46, página 185), y la convocatoria del concurso para la construcción de uno nuevo. El primer premio fue concedido a los arquitectos Carlos Arniches y Martín Domínguez y el ingeniero Eduardo Torroja; el segundo fue para los arquitectos Eduardo Figuerola, David Zabala y los ingenieros Prats y Sánchez Sacristán; el tercer premio, para Luis Gutiérrez Soto y el ingeniero Francisco Fernández Conde.

La nueva ubicación era mucho más adecuada y agradable, en la Quinta del Pardo. Fue una construcción muy complicada, por la propia tipología de hipódromo y por la cantidad de necesidades impuestas por parte de la Sociedad de Fomento de la Cría Caballar de España y la Sociedad Hípica Española. Las instalaciones debían tener buena ubicación, aislamiento de las cuadras, previsión de ampliaciones futuras, perfecta visibilidad... Además, la técnica es un elemento fundamental en un complejo de este tipo, y hubo que estudiar los recorridos de las pistas, los servicios destinados a los entrenamientos y a los caballos, incluso, eliminar las querencias naturales hacia la cuadra que el caballo suele tener a la entrada y salida de las pistas, haciendo éstas subterráneas.

El equipo de Torroja, Arniches y Domínguez resuelve este programa de necesidades perfectamente, con soluciones funcionales y estéticas que se integran en el paisaje de la Quinta del Pardo. Hay dos elementos fundamentales desde el punto de vista arquitectónico y estructural: el cuerpo inferior calado a base de arcos, y la tribuna cubierta con visera lobulada. Esta última se ha considerado obra maestra de Torroja y un hito en el diseño de cubiertas





En esta página, abajo,  
alzado, sección estructural, sección con  
zonas funcionales y fotografía histórica  
desde un lateral de la tribuna.

En la página opuesta, abajo,  
vista general,  
y arriba,  
vista parcial desde el Sur-Este  
del graderío cubierto por  
el voladizo laminar

laminares. El resto de elementos son sencillos, útiles para su función y de coste no elevado.

Eduardo Torroja es Ingeniero de Caminos, y recibió el título de Arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Madrid como honor póstumo. Llegó a ser uno de los máximos genios de su época, reconocido internacionalmente, en cuanto a soluciones de edificación, sobre todo en estructuras laminares, pretensados, etc. utilizando habitualmente el hormigón armado. Carlos Arniches Moltó y Martín Domínguez Esteban suelen trabajar juntos entre 1924 y 1936, colaborando también con Secundino Zuazo (*vid* páginas 54 y 201), siendo su arquitectura representativa del momento de transición hacia el Racionalismo europeo.

“Emblema de la modernidad por la atrevida ingeniería de sus repetidas, blancas y airosas marquesinas abovedadas y en voladizo (...). No muy convenientemente tratado, aunque sin mutilaciones (...) importantes, merecería la cuidada restauración que su condición patrimonial indudablemente” requiere (Capitel, *op. cit.*).

